

Ulrich Schmitzer

Tomi, das Kaff, Echo, die Hure –
Ovid und Christoph Ransmayrs *Die Letzte Welt*:
eine doppelte Wirkungsgeschichte

In Tomi
Was such ich hier,
mit Augen find ich's nicht,
und doch: in allem Nicht-
gefundenen *eine* Spur.

Des Fremdlings, der ich
selber bin. Schon ruft
man mich Ovid, so
heißen Fremde hier.

Die Hure Echo schenkt
mir sein Gedicht und
küßt sein Muttermal
auf meinem Rücken.

Zu diesem Gedicht bemerkt der Autor, der Erlanger Germanist und Lyriker Peter Horst Neumann,¹ in einem bislang unveröffentlichten Selbstkommentar:

Wer Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988) kennt, wird bemerken, daß mein Gedicht ihm manches verdankt. Dieses Buch macht seine Leser zu Teilnehmern einer so spurenreichen wie erfolglosen Suche nach dem verschollenen Dichter der „Metamorphosen“. Dabei geschehen Verwandlungen, die auch dem Suchenden widerfahren; und nicht anders ergeht es dem Sprechenden im Gedicht. (...)

Nun aber trägt (...) eine Hure [*scil.* Echo] ihren schönen Namen. Es ist, wie es scheint, Echos vorerst letzte Metamorphose. Sie ist an die Stelle einer Muse getreten, vielleicht der Erato, der Muse der Poesie. Nur ein Musen-Ersatz, gewiß, aber doch an derselben

1 Neumann (1999) 54.

Stelle, „die alles erwidrende“. Mit ihrem Namen stellt sich die Vorstellung ein von etwas, das einmal war und nun als sein eigener Nachhall endgültig verschwindet. Sie ist die Muse unserer spätzeitlichen, uneigentümlichen, wieder- und widerkäuenden Poesie.

In der Tat: Daß Ovid² in der Verbannung eine Beziehung zu einer Frau namens Echo hatte, das weiß man nicht aus seinen Exilgedichten, sondern erst aus der *Letzten Welt*, wo diese biographische Leerstelle gefüllt ist. Vielleicht kann eine solch selbstverständliche Übernahme, wie sie hier aus dem Roman ins Gedicht geschieht, besser als die Reaktion der Kritiker oder die Verkaufszahlen³ beleuchten, wie mächtig die Wirkung Ransmayrs auch auf die Wahrnehmung von Ovids Person und Werk selbst – zumindest außerhalb der Altertumswissenschaften – ist.

Schon die Veröffentlichung der *Letzten Welt* wurde von teils enthusiastischen Besprechungen in allen wichtigen Feuilletons begleitet: Hans Magnus Enzensberger, der Herausgeber der *Anderen Bibliothek*, hatte gute Vorbereitungsarbeit geleistet. Einer der wenigen, die nicht in diesen Chor einstimmen wollten, war Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung*. Die große Resonanz in der Öffentlichkeit hatte auch auf das Ovid-Bild Auswirkungen: Während H. Wieser im *Spiegel* noch etwas säuerlich anmerkte, anders als der Naso der *Letzten Welt* habe der wirkliche Ovid doch „eher harmlos gereimt“, entdeckten Kritiker wie die Altertumswissenschaftlerin Mary Beard (Cambridge) oder auch Salman Rushdie in den originalen *Metamorphosen* die Subversivität, so daß Ovid seinem späten Abbild Naso nicht nachzustehen brauchte. Auf diese Weise ist die immer noch aktuelle philologische Diskussion um das Verhältnis zwischen Literatur und Politik bei Ovid⁴ unerwartet von einer breiteren Diskussion flankiert worden.

Die Germanistik interessierte vor allem die Poetik Ransmayrs,⁵ und hier besonders seine Position im Kontext der Postmoderne.⁶ Daß sich im Zeichen der Rezeptionsforschung auch die Klassische Philologie (und auch die Fachdidaktik) eifrig um die *Letzte Welt* bemühte, wäre nur im gegenteiligen Fall verwunderlich,⁷ zumal das *Ovidische Repertoire* des Anhangs, das im Untertitel

2 Zu Ovid insgesamt siehe Schmitzer (2001).

3 Neben der Hardcover-Ausgabe (als sog. „Erfolgsausgabe“ weiterhin lieferbar) und Buchklub-Editionen erschien 1991 im Fischer-Verlag die Taschenbuchausgabe, die 1995 bereits die Auflage von 100 000 überschritt und durch eine limitierte Sonderausgabe flankiert wurde. Derzeit liegen Übersetzungen in 26 Sprachen vor.

4 Schmitzer (1990).

5 Vgl. Fülleborn (1996).

6 Vgl. Eppe (1992) 92-100; Fülleborn (1992); Anz (1997).

7 Vgl. Fuhrmann (1994) 11-24.

bereits avisiert ist, und die Zahl von 15 Kapiteln, die den 15 Büchern der *Metamorphosen* korrespondieren, zum Vergleich geradezu auffordern. Allerdings finden sich hier eher skeptische Stimmen, die in der *Letzten Welt* gegenüber den *Metamorphosen* Defizite entdecken. Genannt seien die vor allem die sprachliche Gestaltung betreffende kritische Würdigung durch Karlheinz Töchterle,⁸ Reinhold Gleis ebenfalls skeptischer Aufsatz in der *Poetica*, dem eine öffentliche Vorlesung während der Studentenstreiks im Wintersemester 1997/98 folgte,⁹ und Maria Moog-Grünewalds Beitrag zur Tübinger Ringvorlesung 1998.¹⁰ Dagegen vertritt Barbara Vollstedt in ihrer Bonner Dissertation eine sehr positive Sicht, indem sie eine umfassende Bestandsaufnahme des von Ransmayr aus Ovid adaptierten Materials, angereichert um ein Interview mit dem Autor, vornimmt.¹¹ Jüngstes Produkt ist die Untersuchung von J. Gindele über strukturelle Gemeinsamkeiten und inhaltliche Unterschiede zwischen Ransmayrs Roman und den *Metamorphosen*.¹²

Ransmayrs Anverwandlung der Ovidischen Vorlage soll exemplarisch unter folgenden Aspekten erörtert werden: die Genese des Romans als fortschreitende Emanzipation vom *Metamorphosen*-Text; das vom Verbannungsort Tomi gezeichnete Bild; die Verteilung des Personals der *Metamorphosen* auf verschiedene Handlungsebenen; schließlich die Annäherung von Ransmayrs Figuren an die Ovids als gegenläufiger Prozeß zur zunehmenden Entrealisierung der Stadt Tomi.

Es war keineswegs vorauszusehen, daß sich Ransmayr eines antiken Stoffs annehmen würde. Denn sein erster Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, der nach einigen journalistischen Arbeiten 1984 publiziert wurde, ist eine Auseinandersetzung mit der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition von 1872. Allerdings verweist die literarische Technik, die Adaption einer konkret benennbaren Vorlage, auf die *Letzte Welt* voraus.¹³ In *Morbus Kitahara*

8 Töchterle (1992); vgl. Kaiser (1988), der von „ästhetischem Genie-Simulantentum“ spricht (auch abgedruckt in Epple 1992, 120).

9 Gleis (1994); „*Die letzte Welt* / Ovid, Ransmayr und die Bildungskatastrophe“ (29.11.1997) – Quelle: <http://www.ruhr-uni-bochum.de:81/pressemitteilungen-1997/msg00228.html>.

10 Moog-Grünewald (1999).

11 Vollstedt (1998) mit umfassender Bibliographie (hilfreich vor allem die Liste der in Zeitungen erschienenen Besprechungen) und reichem, für die weitere Beschäftigung mit Ransmayr unverzichtbarem Material, aber nicht immer auf der Höhe der Ovid-Forschung und bisweilen mit zu geringer Distanz zu ihrem Gegenstand.

12 Gindele (2000).

13 Über weitere Vorstufen in früheren Werken vgl. Wilke (1992) 222-240.

(1995), seinem vorerst letzten Roman, kehrt Ransmayr dann der Antike wieder den Rücken, allerdings ähneln sich Atmosphäre und Erzählform in beiden Büchern unverkennbar.¹⁴

Die Aneignung Ovids ging nicht schlagartig vor sich: Im Jahr 1985 erschien – ebenfalls in der *Anderen Bibliothek* – die höchst eigenwillige Gedichtanthologie *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*.¹⁵ Eine der „hundertvierundsechzig Spielarten“ steht unter der Überschrift „Prosaisierung“¹⁶ und besteht aus dem Text von Ov. *Met.* 8, 155-170, der Übersetzung H. Breitenbachs¹⁷ sowie einer Paraphrase Ransmayrs (10-13):¹⁸

Aber die Schmach des Hauses, sie wuchs: man erkannte der Mutter
Graues Vergehn an des Kindes entsetzlicher Doppelgestaltung.
Minos beschließt, diesen Fleck seiner Ehe zu tilgen, das Wesen
In einem finsternen Bau der verwickeltesten Art zu verschließen.
Daedalus, jener durch Kunst, durch Genie so gefeierte Meister,
Baut das Werk; doch verwirrt er die Male: er führt durch die Windung
Mannigfaltigster Wege die Augen in schwankende Irrung.
Wie bei dem phrygischen Fluß Maeander: er spielt mit den klaren
Wellen, er strömt in zweifelndem Gleiten bald rückwärts, bald vorwärts;
Sich beugend, betrachtet er selbst die kommenden Wellen,
Bald zu den Quellen und bald zum offenen Meere gewendet,
Treibt er die schwankenden Wasser: so füllte der Künstler mit Wirrnis
All die unzähligen Wege; kaum fand sich Daedalus selber
Bis zur Schwelle zurück: so groß war die Täuschung des Bauwerks.
Hier verschloß man die Doppelgestalt eines Stieres und Jünglings.

Zuvor hatte Ovid die Geschichte der vaterlandsverräterischen Liebe Scyllas zu Minos berichtet, in deren Verlauf Minos sich ohne Fehl und Tadel verhält und sogar durchaus in Übereinstimmung mit der mythologischen Tradition¹⁹ das Attribut „iustissimus“ (*Met.* 8, 101) zugesprochen bekommt, nur die perverse

14 Vgl. die Beiträge in Wittstock (1997).

15 Thalmayr (1985).

16 Im Inhaltsverzeichnis ist „Prosaisierung“ folgendermaßen erläutert (X): „Gebundene‘ und ‚ungebundene‘ Rede: die Transformation der einen in die andere zeigt die Möglichkeiten und die Grenzen beider. Welche Fassung haftet länger im Gedächtnis?“

17 Breitenbach (1964).

18 Hier und im folgenden wird jeweils gleich (möglichst die von Ransmayr jeweils verwendete) deutsche Übersetzung geboten, da auch der Autor selbst auf eine den lateinischen Wordlaut betreffende Auseinandersetzung mit dem Original verzichtet hat.

19 Stenger (2000).

Affäre Pasiphaës mit dem Stier ließ einen dunklen Schatten auf seine Herrschaft über Kreta fallen.²⁰ Ovid erzählt nun als Übergang zwischen der Scylla- und der Icarus-Sage in knappen Zügen, wie Daedalus für den Minotaurus, die Frucht dieser Leidenschaft Pasiphaës, das Labyrinth baute.

Ransmayr macht aus den 16 Versen dreieinhalb Druckseiten:

Im großen Wind aus Afrika zerrissen und verfliegen die Wolkenbänke über Kreta. Knossos schlief. Nur die Hunde des Königs streunten durch die dämmerigen Säle des Palastes und fraßen am Unrat des vergangenen Abends. Was ihrem Hunger zuviel war, verscharrten sie im Sand der Höfe. Dort rauschten Palmen. Durch die steinernen Gänge, die sich so oft verzweigten und kreuzten, die breiter und schmaler wurden und einmal ins Freie, dann wieder in die Tiefe des Palastes führten und irgendwo in der Finsternis endeten, schritt nun ein Mann, behutsam, leise, um niemanden vor der Zeit zu wecken. Der Bote.

Es beginnt mit einer Art von Ekphrasis, der Düstere verheißenden Beschreibung des Palastes von Knossos: die stürmische Nacht, die streunenden Hunde, die undurchschaubare Architektur. Dann, im ersten die parataktische Struktur durchbrechenden, von zweigliedriger Ausdrucksweise geprägten Satz, erscheint ganz am Ende ein Mensch auf der Bühne, aber nicht der Protagonist, sondern eine Nebenfigur, die nicht einmal einen Namen trägt, sondern in einer syntaktischen Ellipse nur „Der Bote.“ heißt.

Ransmayr, der ja ausdrücklich eine Prosa-Adaption des Ovid-Textes verheißt, entfernt sich bereits an dieser Stelle mit der Einführung der Botenfigur und ihrem Auftritt deutlich von der Vorlage. Auch im folgenden bleibt die Atmosphäre des Schreckens gewahrt, der Bote ist ein Unglücksbote, der stets die nächtlichen Befehle des Minos zu Daedalus bringt:

[Daedalus] spürte (...), wie die Angst in ihm groß wurde. Als er sich erhob, fror ihn. Hastig und unbeholfen kleidete er sich an. Es war der vertraute Weg durch das scheinbar regellose System der Gänge, auf dem er dem Boten dann folgte; es war die vertraute Angst. Minos, der Held und König der Kreter, tobte vielleicht (...) Seit neun Jahren, seit jenem Winter, in dem er seinen Neffen in einem blinden Augenblick getötet hatte, lebte Daedalus nun, bewahrt vor der Wut und Gerechtigkeit Athens, in den Mauern von Knossos. Denn auch wenn Minos den Titel des ersten Richters der Menschheit für sich in Anspruch nahm, – es scherte ihn nicht, daß er einen Verbrecher beherbergte, solange der Flüchtling ihm nützlich war (...) Aber es gab keine Gnade und keine Gunst, die Minos für immer versprach. Jeder Dank war widerruflich.

Ransmayr spitzt die Wertungen zu, die bei Ovid allenfalls versteckt und auch sonst in der Antike so kraß kaum zu finden sind: Der Aufenthalt des Daedalus

²⁰ Zum negativen Bild in der attischen Tragödie vgl. Plutarch *Theseus* 16, 3.

bei Minos wird in seiner Perspektive zur Aufnahme des flüchtigen Verbrechers beim kretischen Despoten, dem er wegen seiner prekären Lage auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist. Minos ist ein Tyrann, dem Jähzorn und den Launen des Augenblicks unterworfen, ohne daß es eine korrigierende und besänftigende Macht über ihm gäbe. Während Ovid in der Scylla-Geschichte das verbrecherische Mädchen mit dem untadeligen Krieger kontrastiert und in der Daedalus-Passage das Hauptaugenmerk auf die Beziehung zwischen Daedalus, Icarus und Perdix legt und damit die in der Sagentradition über Minos angelegte Grundspannung von gerechtem König und Richter und – vor allem gegenüber Athen – gewalttätigem Machthaber überspielt und in ihrer Bedeutung marginalisiert, akzentuiert Ransmayr just diesen Gegensatz und macht auch noch das persönliche Unglück, die sexuellen Aberrationen der Pasiphaë, zu einem Element des düsteren Ambiente.

Die negative Zeichnung setzt sich fort, indem der moderne Autor Minos, nicht Daedalus, zum eigentlichen Architekten des Palastes werden läßt:

Die Mißgeburt. Die Bestie. Das Vieh. Minos kannte nur diese drei Worte, wenn er von jenem Wesen sprach, das seine Gemahlin Pasiphaë dem Haus geboren hatte. Ein sprachloses Wesen mit dem Körper eines Knaben und dem Schädel eines Stiers. Seit Jahren schloß Pasiphaë sich mit der Mißgeburt in ihren Gemächern ein. Dort weinte und röchelte das Vieh in ihren Armen, besudelte sie mit seinem Speichel und wuchs. Minos hatte der Menschheit verboten, auch nur den Namen der Mißgeburt auszusprechen. Aber die Feinde Kretas brüllten ihn in ihren Spottliedern. Minotauros. Es hieß, Pasiphaë habe sich vor der Unbarmherzigkeit ihres Gemahls längst in den Wahnsinn geflüchtet, in eine viehische Gier nach Zärtlichkeit und Lust, und habe die Mißgeburt mit einem Stier gezeugt (...) Ich ertrage das Vieh nicht mehr. Du wirst mir das Vieh aus den Augen schaffen, Daedalus. Du wirst einen Kerker errichten, ein Denkmal der Gerechtigkeit und geheimes Abbild des Irrsinns der Königin, einen Bau, der Knossos wie ein Berg überragen und tief in den Stein hinabreichen wird, eine Zusammenfassung aller Gänge, Treppen und Fluchten Kretas, mäandrisch ineinander verschlungen, verknötet zu einem einzigen Irrweg, der durch Tag und Nacht führen muß, in die Höhe und in die Tiefe, ein Knäuel aus Stein. Und darin soll das Vieh rasen, soll dahin und dorthin, immer dem Trugbild der endlosen Bewegungsfreiheit nach, und alles für immer. Du wirst mir und der Welt einen endgültigen Ort schaffen. Einen Ort für Bestien. Daedalus war der Rede des Herrschers schweigend gefolgt (...) Aber jetzt, als sich das Bild des Bauwerks in ihm vollendete, entkam ihm halblaut und unwillkürlich wie ein Ausruf ein Satz. Plötzlich eine böse Stille. Minos erhob sich jäh. Blaß, das Haar wirr in der Stirn, kam er auf ihn zu und schrie, wiederhole! Entsetzt öffnete Daedalus den Mund. Blieb stumm. Da trat der Kreter so dicht an ihn heran, daß er seinen Atem roch, und wiederholte nun selbst und äffte dabei den Tonfall des Untertanen nach: Herr, du sprichst von deinem eigenen Palast.

Damit endet das Fragment: Nicht die mythische Rache Poseidons, sondern die Liebesunfähigkeit ihres Gemahls hat Pasiphaë zum Stier getrieben, sogar der Mißgeburt des Minotaurus bringt sie Zärtlichkeit entgegen. Die eigentliche Perversität liegt beim König – beim „iustissimus rex“ Ovids –, der in einem Kerker das Denkmal der Gerechtigkeit errichten will. Sein Palast aber ist schon ein Gefängnis, ein Labyrinth, noch bevor sich die Notwendigkeit stellte, ein solches zu erbauen. Minos ist sein eigener Daedalus, der wirkliche Daedalus ist zum Stichwortgeber reduziert.

Dieser Metamorphose des *Metamorphosen*-Textes geht eine längere Auseinandersetzung Ransmayrs mit Ovid voraus.²¹ So begegnet er bei seinen für das Magazin *Geo* geschriebenen Reportagen aus Oberösterreich in einer Bäuerin Ovids Arachne.²² Oder er beschreibt die kurze Geschichte der Freien Republik Przemysl 1918 als Versuch, Ovids „aurea aetas“ in die Neuzeit zu transferieren.²³ Daß – wie immer wieder kolportiert – eine Übersetzung der *Metamorphosen* das Ziel gewesen sei, hat Ransmayr selbst dementiert, wohl aber war eine paraphrasierende Nacherzählung im Rahmen der *Anderen Bibliothek* ins Auge gefaßt.²⁴

Die Änderung dieses Planes, die Abkehr von der Nachdichtung zum eigenständigen Roman, läßt sich erstmals in einem im „Jahrbuch für Kunst und Literatur“ *Jahresring* 1987-88 veröffentlichten Entwurf²⁵ greifen:

Thema ist das Verschwinden und die Rekonstruktion von Literatur, von Poesie; sein Stoff sind die *Metamorphosen* des Publius Ovidius Naso.

Ransmayr definiert dann die Voraussetzungen, die Verbrennung der *Metamorphosen* durch ihren Autor nach dem Relegationsbeschluß und den Tod des Dichters am Schwarzen Meer. Im Punkt „Zweitens: Zeugen“ führt er dann aus:

Er kann vorläufig Posides heißen – jener ehrgeizige junge Mann, der nun im Auftrag einer Akademie an die Schwarzmeerküste reist, um dort nach dem verschollenen Werk des Publius Ovidius Naso zu suchen. Die Rehabilitierung des Dichters scheint unaufhaltsam; auf einer Fassade an einem dämmrigen Plätzchen der Residenz prangt eine erste Gedenktafel: Nec species sua cuique manet. Keinem bleibt seine Gestalt.

(...) Er erreicht Tomi bei gutem Wind, findet dort zunächst ein rätselhaftes Grab und an der Abbruchkante ein Haus, über dessen Mosaiken der Efeu kriecht; das Haus des

21 Auch die sich bei Ovid anschließende Perdix-Geschichte hat Ransmayr in technisch ähnlicher Weise adaptiert; abgedruckt in Wittstock (1997) 88-91.

22 Vgl. Vollstedt (1998) 27.

23 Ransmayr (1989) 7-13.

24 Vollstedt (1998) 25.

25 Epple (1992) 122-124.

Dichters. Dort unter einer steinernen Treppe, unaufhörlich mit sich selbst redend, hockt der letzte Diener des Verbannten. Sein Name? Pythagoras. Pythagoras ist der erste von schließlich fünfzehn Zeugen, die Posides in den Dörfern der Küste aufspürt und befragt: Steinschneider, Fischer, Gärtner, Muscheltaucherinnen und Huren.

Abgesehen von der Tatsache, daß der Roman dann tatsächlich nicht in einem historisch gefärbten Tomi (bzw. Rom) spielt, sondern die Handlungsorte in einer merkwürdigen Mischung aus vergangenen und gegenwärtigen Elementen konstituiert werden, sind hier bereits mehr als die Grundzüge des fertigen Werks zu erkennen. Noch nicht klar ist, daß die Zeugen, die der Abgesandte aus Rom befragt, ja überhaupt die Einwohner von Tomi Namen aus den *Metamorphosen* erhalten und damit vom Personal eines historischen Romans gleichsam zu poetischen Erfindungen des verschwundenen Dichters werden.

Das zu dieser Entrealisierung und Mythisierung umgekehrte Verfahren findet sich in der Zeichnung des angereisten Römers. Trägt er im Entwurf den zwar antik belegten, aber wenig signifikanten Namen Posides,²⁶ so wird daraus in der endgültigen Fassung Cotta. Auch wenn Ransmayr ihn als „einen unter vielen“ in Rom (143) vorstellt, so entspricht er dem Aurelius Cotta Maximus,²⁷ der als Adressat von neun Schreiben der *Epistulae ex Ponto* bekannt und damit historisch als Freund und Vertrauter – und Dichterkollege – Ovids belegt ist. Genauer gesagt: Es handelt sich um jenen Freund, mit dem zusammen Ovid auf Elba war, als ihn das Relegationsdekret erreichte (*Epistulae ex Ponto* 2, 3, 83f.):

Letztmals hat mich mit dir das Eiland Elba gesehen,
ward von den Tränen benetzt, die wir in Trauer geweint,

Dieser Cotta erlebt nun auf der Reise einen Seesturm, der dem von Ovid aus eigener Erfahrung in *Tristia* 1, 2 geschilderten Sturm nachempfunden ist,²⁸ und kommt schließlich nach Tomi (9):

Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo. Tomi, die eiserne Stadt. Mit Ausnahme eines Seilers, der dem Fremden ein unheizbares, mit grellfarbigen Wandtreppichen ausgestattetes Zimmer vermietete, nahm hier kaum jemand von der Ankunft Cottas Notiz. Erst allmählich und ohne die üblichen Ausschmückungen begann dem Fremden ein Gerede zu folgen, das zu anderen Zeiten vielleicht Anlaß zu feindlichen Gesten gegeben hätte: Der

26 Zum bekanntesten Träger dieses Namens, zum freigelassenen Eunuchen des Claudius siehe Lambert (1953) Sp. 829; Vollstedt (1998) 27, vermutet einen Anklang an „positivistische Wissenschaft“.

27 Syme (1978) 117-130.

28 Ovids Schiff heißt *Minerva* (*Tristia* 1, 10, 1ff.), das des Cotta *Trivia*, trägt also den Beinamen einer anderen jungfräulichen Göttin, der Diana-Hecate-Trivia.

Fremde, der dort an der rostzerfressenen Bushaltestelle den Fahrplan abschrieb und auf kläffende Hunde mit einer unverständlichen Geduld einsprach, – dieser Fremde kam aus Rom. Aber Rom war in diesen Tagen ferner als sonst. Denn in Tomi hatte man sich von der Welt abgewandt, um das Ende eines zweijährigen Winters zu feiern.

Diese erste Erwähnung von Tomi übernimmt Ovids Ortsschilderung und führt sie weiter. So ist die Erwähnung des „zweijährigen Winters“²⁹ die Adaption von Ovids Bemerkung, daß an manchen Orten der Region, in der Tomi liegt, bisweilen der Schnee das ganze Jahr hindurch nicht schmilzt.³⁰

Immer noch führt die Frage nach der Realität von Ovids Beschreibung zu heftigen Auseinandersetzungen unter Philologen, mag auch die Lösung, den Gordischen Knoten zu durchschlagen und die Ungereimtheiten zum Anlaß für einen generellen Zweifel an der Tatsache der Verbannung überhaupt zu nehmen, nach sensationsträchtiger Ankündigung dann doch nicht ernsthaft ins Feld geführt worden sein.³¹

Nach dem heutigen Stand der Forschung hat Ovid sein Tomi zielstrebig als eine Art von antikem Sibirien stilisiert, als einen Ort, der entgegen der tatsächlichen Geographie in unmittelbarer Nähe der berüchtigten Barbarenregionen von Skythien und Kolchis liegt. Die Einwohner selbst sind eine Art von nur mäßig gezähmten, getisch sprechenden Barbaren, unablässig ausgesetzt den Bedrohungen durch Einfälle feindlicher Reiterscharen und der widrigen Natur, in der dauernder Winter herrscht und die die Grenzen der bewohnbaren Welt bezeichnet (Ov. *Tristia* 2, 191f.; 195f.).³²

Kolcher, Kizyger, auch tereteische Scharen und Geten
hält mir die Donau kaum durch ihr Gewässer vom Leib (...)
drüber hinaus ist nichts, es sei denn Kälte und Feinde
oder die Meerflut, die eisig im Froste erstarrt.

Die Wirklichkeit spricht eine andere Sprache: Die rumänische Schwarzmeerküste ist ein beliebtes Sommerurlaubsgebiet, rings um das heutige Constanța wächst Wein. Die Ausgrabungen haben das Bild einer griechisch besiedelten,

29 In der Erzähltradition des Romans ist dies das Gegenstück zum nicht stattfindenden Winter in den Schlusskapiteln.

30 *Tristia* 3, 10, 13–16: „Jetzt liegt Schnee, und damit weder Sonne noch Regen ihn auflöst, / härtet der Nordwind ihn, macht ihn beständig und fest. / Drum, wo der erste noch nicht zerschmilzt, eh der zweite gekommen, / bleibt er an manchem Ort meistens zwei Jahre hindurch.“

31 Ehlers (1988); Schmitzer (1994).

32 Eher positivistisch zu Ransmayrs Verwendung von Ovids Exildichtung Vollstedt (1998) 121–171.

kulturell und wirtschaftlich regen Stadt ergeben – einer Provinzstadt,³³ gewiß, aber wohl doch einer Provinzstadt, der Ovids Heimat Sulmo mehr ähnelt als Rom. Diese knappe Skizze muß genügen, für alles Weitere sei auf die Spezialforschung verwiesen.³⁴

Ransmayrs Tomi ist von solchen philologischen Erwägungen verständlicherweise unbelastet: Er nimmt auf, was ihm der antike Autor vorgibt. „Tomi, das Kaff“ – das ist die Quintessenz dessen, was Ovid seinen Lesern in Rom suggeriert.³⁵ „Tomi, die eiserne Stadt“, ist dagegen eine zunächst befremdende Formulierung, die in ihrem primären Sinn durch die Fortsetzung illustriert wird: Die „rostzerfressene Bushaltestelle“, an der Cotta steht, ist das erste von vielen Zeichen für eine im Niedergang befindliche Industriestadt. Darüber hinaus ist darin von den Interpreten eine Anspielung auf die „Eiserne Zeit“ gesehen worden, also auf die moralisch am tiefsten stehende Epoche in der Deszendenz der Weltalter – *de duro est ultima ferro* (Ov. *Met.* 1, 127). Das korrespondiert auch mit dem Titel *Die letzte Welt* – die Welt des letzten Weltalters, der *aetas ferrea*, der *ultima aetas* – „der Rost war die Farbe der Stadt“ (10). Diese Beziehung wird noch dadurch vertieft, daß der Weltaltermythos zu den wenigen Passagen zählt, die von Ransmayr wörtlich zitiert werden (127), das „erste Menschengeschlecht“, die *aurea aetas*, in der noch allgemeine und freiwillige Gerechtigkeit herrschte.

Hinzu kommt als weitere Assoziation der Kontrast zur aurea Roma (Ov. *Ars Amatoria* 3, 113), dem strahlenden Augusteischen Rom mit seinen goldenen Tempeln³⁶ und glanzvollen Bauten. Tomi ist somit das Gegen-Rom, wo die Werte der Hauptstadt nichts zählen (9): „Aber Rom war in diesen Tagen ferner als sonst.“ Zugleich ist in der zitierten Passage zum ersten Mal die durch den Titel und die Namen „Cotta“ sowie „Trivia“ (das Schiff) bewirkte antike Sphäre durchbrochen, wenn der mit einem Segelschiff angekommene Fremde aus Rom unvermittelt einen Busfahrplan studiert. Diese Vermischung von römischer und post-industrieller Welt stellt einen wesentlichen Teil von Ransmayrs Poetik dar.

33 Danoff (1962), wo Sp. 1406, 21f. vom griechischen (also nicht: getischen) Charakter der Bevölkerung auch in der Kaiserzeit die Rede ist.

34 Siehe vor allem Claassen (1999), eine Synthese früherer Arbeiten.

35 Vgl. etwa *Tristia* 5, 7; zu beachten ist, daß Ovid nie – auch nicht negativ oder im Tone der Abwesenheit – von den Gebäuden in Tomi oder der Einwohnerzahl spricht, sondern nur von der barbarischen Bevölkerung.

36 Siehe Zanker (1987) 110-116.

Je weiter der Roman fortschreitet, desto mehr entfernt sich dieses Tomi vom poetischen Tomi Ovids, vom realen Tomi der Antike, überhaupt von realistischen Vorstellungen. Es wird (vorausweisend auf *Morbus Kitahara*) – von der Natur zurückgeholt; der Lauf der Jahreszeiten gerät aus den Fugen: Auf den zweijährigen Winter folgt unvermittelt das Erscheinen des Cyparis, des Filmvorführers, der sonst immer erst im August in die Stadt kommt. Cyparis aber braucht „sich nicht den Vorschriften der Jahreszeit zu beugen (...) Dort, wo Cyparis erscheine, sei immer August“ (23). Und schließlich fällt der Winter des Folgejahres ganz aus, Tomi wird von einer Art von tropischem Dschungel überwuchert.

Auch Ovids Tomi zeigt Züge der Irrealität, aber diese sind aus dem antiken Mythos über den barbarischen Nordosten gewonnen – aus der Medea-Sage und den Vorstellungen von der Taurischen Artemis –, sowie aus den historiographischen Schreckensbildern über Skythen, Garamaten, Thraker etc.³⁷ Ovid befriedigt damit – gegen die tatsächliche Wirklichkeit – die Erwartungen seines Publikums über die Wirklichkeit, macht Tomi „wirklicher“ als es ist. Im Unterschied dazu läßt Ransmayr die Realität und das Bild der Realität aus seinem Tomi verschwinden.

Am Anfang des Romans ist aber auch das Tomi der *Letzten Welt* wie bei Ovid vor allem ein Ort der Nicht-Zivilisation, was der Römer Cotta bald feststellt. Seine Fragen werden nicht zur Kenntnis genommen. Auch das ist eine Parallele zum verbannten Ovid, der seinen Briefpartnern in Rom mitteilte (*Tristia* 5, 10, 37): barbarus hic ego sum quia non intellegor ullo („Hier bin ich der Barbar, weil ich von keinem verstanden werde.“) Und so stoßen Cottas Erkundigungen nach Naso auf Unverständnis, man verwechselt ihn mit anderen Personen, die nicht unmittelbar zur Stadt gehören. Es dauert geraume Zeit, bis die ersten Spuren auftauchen:

Naso. Erst in der zweiten Woche nach seiner Ankunft stieß Cotta auf Erinnerungen, die er wiedererkannte. Tereus, der Schlachter, der selbst die Stiere überbrüllte, wenn er ihnen eine lederne Blende vor die Augen band und ihnen so den letzten Blick auf die Welt nahm; und Fama, die Witwe eines Kolonialwarenhändlers (...) Tereus, Fama oder auch Arachne, eine taubstumme Weberin, die dem Fremden alle Fragen vom Mund las und dazu den Kopf schüttelte oder nickte – sie erinnerten sich wohl, daß Naso der Römer war, der Verbannte, der Dichter, der mit seinem griechischen Knecht in Trachila hauste, einem aufgegebenen Weiler vier oder fünf Gehstunden nördlich der Stadt. *Publius Ovidius Naso*, haspelte der Fallstüchtige den von seiner Mutter bedeutsam ausgesprochenen Namen einige Male nach, als Cotta an einem Regentag im Halbdunkel von Famas Laden stand.

37 Vgl. Claassen (1999).

Wenn man es nicht wissen sollte, so kann man es im *Ovidischen Repertoire* am Ende des Buches kontrastiv nachschlagen: Die Namen der Bewohner von Tomi sind allesamt den *Metamorphosen* entlehnt,³⁸ aber aus ihrem dortigen Kontext herausgelöst. Das korrespondiert mit Cottas sich allmählich verdichtender Erkenntnis, daß es keine geborenen Tomitaner gibt. Alle sind auf verschiedenen Wegen von irgendwoher eingewandert (236): eine Metapher für die Übernahme aus den *Metamorphosen*.

Prinzipiell setzt Ransmayr in der Zeichnung seiner Figuren um, was er selbst von Nasos Lesungen in Rom aus dem noch unvollendeten Werk erzählt (53):

In seinen Lesungen aus den *Metamorphosen* brachte Naso aus jedem Zusammenhang gelöste Personen und Landschaften zur Sprache, Menschen, die sich in Bestien verwandelten und Bestien in Stein, beschrieb Wüsten und urzeitliche Wälder, sommerliche Parks und den Anblick von Schlachtfeldern nach der Schlacht; aber nur selten las er geschlossene Episoden vor (...)

Auch der moderne Romanautor löst den Erzählzusammenhang der *Metamorphosen* auf und setzt ihn im Schreibprozeß neu zusammen. Doch Ovid siedelt seine menschlichen Figuren meist in einem gehobenen Milieu an, es handelt sich um Könige oder gar Heroen. Bei Ransmayr dagegen sind sie alle in die Sozial- und Berufsstruktur von Tomi – Tomi, dem Kaff – eingefügt.

Oft bleiben bestimmte Züge erhalten, etwa daß Arachne – die bei Ovid die Göttin Minerva in der Webkunst herausfordert – auch bei Ransmayr eine Weberin ist, in diesem Fall stimmt sogar die soziale Stellung überein. Für deren Stummheit aber gibt es bei Ovid allenfalls durch die Verwandlung in eine Spinne einen Ansatzpunkt. Oder: Pythagoras, der Knecht und letzte Bewohner der Einöde Trachila,³⁹ ist zunächst die vermittelnde Instanz zwischen dem verschwundenen Dichter und dem Besucher aus Rom, der Hüter dessen, was trotz der Verbrennung der *Metamorphosen* – Nasos Reaktion auf die Verbannung – im Gedächtnis erhalten geblieben ist. Er zeigt Cotta die auf fünfzehn Menhire verteilte Inschrift, auf der der Text vom Schluß des fünfzehnten *Metamorphosen*-Buches, der Sphragis (*Met.* 15, 871-879), zu lesen steht (50f.). Und auf zahlreichen gebetsfahnenartigen Stoffstreifen hat Pythagoras Fragmente, Satzketten, befestigt an Steinkegeln, auf dem Terrain des Anwesens in Trachila

38 Einzige Variation ist der Name *Thies*, den der als deutscher Soldat nach Tomi versprengte Totengräber trägt, doch ist die lautliche Verbindung zum Unterweltherrscher *Dis* offenkundig, zumal beide mit einer Frau namens Proserpina verheiratet sind.

39 Der Ortsname *Trachila* ist nicht antik, sondern modern für eine Ortschaft auf der Peloponnes belegt.

verteilt (15). Der erste Satz, den Cotta zu Gesicht bekommt, lautet: „Keinem bleibt seine Gestalt“. Das Zitat stammt aus *Met.* 15, 272, *nec species sua cuique manet*.⁴⁰ Es ist Teil des langen Lehrvortrags des Pythagoras, der die erste Hälfte des 15. Buches prägt.

Auch die Worte, die Ransmayrs Cotta von Pythagoras hört, sind Adaptationen von Gedanken aus dieser Rede in den *Metamorphosen*. Der Knecht habe in „den Antworten und Erzählungen Nasos nach und nach *alle* seine eigenen Gedanken und Empfindungen wieder[gefunden] und glaubte mit dieser Übereinstimmung endlich eine Harmonie entdeckt zu haben, die der Überlieferung wert war“ (253). Während in der Ovid-Forschung bis heute kontrovers diskutiert wird, ob die Pythagoras-Rede so etwas wie das philosophische Credo des Autors und die geistige Grundlage des Werks enthalte, Ovid also die Botschaft des Pythagoras übernommen habe, kehrt Ransmayr dieses Verhältnis um: Sein Pythagoras hat sich in Nasos Worten wiederentdeckt und wird zu seinem Sachwalter.

In den *Tristia* und dann auch den *Epistulae ex Ponto* schreibt Ovid „den Mythos des Exils“⁴¹, den Mythos von Tomi als barbarisches Gegen-Rom. Ransmayr akzeptiert dieses mythische Tomi, das von der analytischen Philologie dekonstruiert worden ist, und besiedelt es mit mythischem Personal aus einem anderen Werk Ovids, den *Metamorphosen*. Doch damit nicht genug: Diese Amalgamierung vollzieht sich auf zwei Stufen, wie die von Cyparis veranstaltete Kinovorführung des 2. Kapitels paradigmatisch demonstriert.

Hier wird wie häufig die Technik des 20. Jahrhunderts in die Szenerie des 1. nachchristlichen Jahrhunderts integriert, allerdings nicht in ihrer Hightech-Erscheinung aus Ransmayrs Gegenwart, sondern durch einen ambulanten Projektor, dessen Bild auf die Wand von Tereus' Schlachthaus projiziert wird. Doch was die Bewohner zu sehen bekommen, ist die Sage von Ceyx und Alcyone aus dem 11. Buch der *Metamorphosen* (410-748). Ransmayr verwendet Ovids Verse und weitet ihren Umfang aus.⁴² Der Autor läßt sich und seinem Publikum Zeit, erst werden die Landschaft und die Palastarchitektur beschrieben, dann eine Abschiedsszene, bevor die Namen der beiden Protagonisten – Ceyx und Alcyone – fallen. Hineinverwoben sind die Reaktionen der Zuschauer, die in einseitige Kommunikation mit dem Film treten (27):

40 Ähnlich ist *Met.* 15, 170, *nec manet ut fuerat nec formam servat eandem*. Beide Wendungen sind ihrerseits in den Mund des Pythagoras gelegte Variationen von *Met.* 1, 17 (*nulli sua forma manebat*) aus der Kosmogonie des Eingangsabschnitts.

41 *History into Myth: Ovid's exilic mythologising*. Claassen (1999) 68 und *passim*.

42 Bei Ovid sind es 339 Verse, unterbrochen durch den 80 Verse langen, Somnus und Morpheus betreffenden Einschub, bei Ransmayr sind es 12 Druckseiten, in die allerdings die Reaktionen der Besucher integriert sind.

Wie von einem jähen Sog erfaßt, flog der Blick auf dieses Fenster zu und kam in einem schwach erleuchteten Gelaß auf dem Antlitz eines jungen Mannes kurz zur Ruhe, auf einem Mund, und der Mund sagte: Ich gehe. Nun senkte sich der Blick, wandte sich ab, dorthin, wo eine Frau an eine Tür gelehnt stand. Sie flüsterte, bleib. Battus stöhnte, als er die Tränen in ihren Augen sah. Fama zog ihren Sohn zu sich heran, legte ihm die Hand auf die Stirn, beruhigte ihn. In den Gärten des Palastes waren die Zikaden laut und Zitronenbäume schwer von Früchten. Aber die Hitze der Glutbecken, die man hinter das Schlachthaus getragen hatte, nahm allmählich den Geruch von Blut und Jauche an. Die Traurigen auf Tereus Mauer, das mußten hohe Menschen sein. Fama fragte zweimal nach ihren Namen, obwohl sie im Knacken und Rauschen der Lautsprecher längst gefallen waren: Sie hieß Alcyone, und Ceyx er. Und sie nahmen so zärtlich und traurig Abschied voneinander wie an der Küste der eisernen Stadt noch kein Mann von seiner Frau.

Nicht nur durch die Überschreitung der Grenzen zwischen Filmhandlung⁴³ und Ort der Aufführung, durch die emotionale Anteilnahme der Zuschauer und die Darstellung dieser Grenzüberschreitung im Romantext werden Film- und Romanebene angenähert, sondern vor allem durch die Tatsache, daß es sich in beiden Fällen um poetische Geschöpfe Ovids handelt. In gewisser Weise sieht das Personal aus den *Metamorphosen* seiner eigenen Geschichte zu: Fama, Battus und Tereus werden von Cypris(sus) mit Ceyx und Alcyone vertraut gemacht.

Die Bewohner von Tomi betrachten auf der Leinwand Ihresgleichen, nur macht es die unterschiedliche Ebene unnötig, auch Ceyx und Alcyone auf das soziale Niveau der Tomitaner herabzustufen, so daß diese den Royals und ihrer Welt als etwas scheinbar völlig Fremdes zusehen können. Auf seine Weise vollzieht Ransmayr damit eine typisch ovidische Darstellungstechnik nach, die Erzählung auf mehreren Ebenen, geläufig als „Erzählung in der Erzählung“.⁴⁴

Diese Einschübe paraphrasieren Erzählungen aus den *Metamorphosen* und halten sich viel enger an Ovid als die erste Erzählebene des Romans. Das ist eine Übernahme aus der früheren Phase von Ransmayrs Auseinandersetzung mit Ovid. Dies geschieht auch bei Echos Bericht von Deucalion und Pyrrha und besonders bei Nasos Rede anlässlich der Eröffnung des Stadions zu Sieben Zufluchten, deren Thema die *Pest auf Ägina* ist.⁴⁵

43 Wilke (1992) 24f.

44 Rosati (1981).

45 Ähnliches gilt für die nur in kurzer Zusammenfassung referierten Mythen von Hector, Hercules und Orpheus, die Cypris an drei Abenden hintereinander als Film präsentiert (106-108); Vollstedt (1998) 39-63.

Bei der Filmvorführung wird die glückliche, aber im Unglück endende Ehe von Ceyx und Alcyone auf der Leinwand kontrastiert mit der des Fleischers Tereus und der Procne, da Tereus die Vorführung des Films mit unflätigen Kommentaren stört und keine Rücksicht auf die anderen Betrachter nimmt (29):

(...) niemand lachte. Es hieß ihn aber auch niemand schweigen, als er den Unglücklichen dann eine Litanei von Ratschlägen zubrüllte. Tereus war jähzornig und ertrug keinen Widerspruch.

Auf den ersten Blick sind die Gemeinsamkeiten zwischen Ransmayrs und Ovids Tereus marginal: Bei Ovid ist er wie in der gesamten antiken Sagenüberlieferung der König von Thrakien, der die athenische Königstochter Procne heiratet, ihre Schwester Philomela vergewaltigt und verstümmelt, indem er ihr die Zunge herausschneidet – die vielleicht grausamste Szene in den *Metamorphosen* überhaupt –, schließlich aber der Rache der beiden anheimfällt: Sie töten seinen Sohn Itys und setzen ihn dem ahnungslosen Tereus als Mahlzeit vor. Bei Ransmayr entspricht dieser Charakterisierung zunächst nicht nur die Brutalität des Schlachters, sondern auch die geographische Situation: Tomi liegt in unmittelbarer Nachbarschaft zu Thrakien,⁴⁶ der Heimat des mythischen Tereus.

Im Verlauf der Romanhandlung wird der Schlachter Tereus der *Letzten Welt* seinem Vorbild aus den *Metamorphosen* immer ähnlicher.⁴⁷ Ovid läßt seinen Pythagoras den Fleischkonsum mit der kannibalischen Mahlzeit des Tereus vergleichen (*Met.* 15, 88-91):⁴⁸

Weh! Welch schwerer Frevel ist es, Leib in Leib zu bestatten, mit gierig hinabgeschlungenem Fleisch sein Fleisch zu mästen und als Lebewesen von eines anderen Lebewesen Tod zu leben!

Bei Ovid sind die thematisch aufeinander bezogenen Passagen durch neun Bücher getrennt, bei Ransmayr folgt auf die Szene, in der erstmals Tereus auftritt, unmittelbar die Begegnung des Cotta mit Nasos Knecht Pythagoras. Desens Worte sind eine Variation, allerdings auf niedrigerem Stilniveau, von Pythagoras' Plädoyer für eine vegetarische Lebensweise in den *Metamorphosen*. Beide verurteilen den Fleischkonsum, da es keinen kategorialen Unterschied

46 Ovid thematisiert diese Nähe in *Tristia* 4, 1, 17f., in dem er sich mit Orpheus vergleicht.

47 Siegel (2000) zeigt die Gemeinsamkeiten zwischen Ovids Tereus-Sage und P. Greenaways Film *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* auf, also einem etwa zeitgleichen Dokument der Wirkungsgeschichte von Ovids Sagen Gestaltung.

48 Bömer (1986) z. St.

zwischen Tier und Mensch gebe (17):

(...) schimpfte Corra dann einen Aasfresser, der sich von den Leichen seiner Verwandten ernähre und seine treuesten Dienstboten erschlage (...)

Daß der antithetische innere Zusammenhang zwischen Tereus und Pythagoras wie bei Ovid auch in der *Letzten Welt* bewußt gesucht ist, legt die thematische Wiederholung im 13. Kapitel nahe. Dort weiß Fama über Pythagoras zu berichten (252):

In den langen Jahren der Stille und Abgeschiedenheit begann er Selbstgespräche zu führen und redete schließlich wirt, wenn er in die eiserne Stadt kam, hielt vor dem Schlachthaus Ansprachen über die Schande der Fleischfresserei, bis Tereus ihn durch die offenen Fenster mit Schafsherzen und Gedärmen bewarf.

Und wie Tereus bei Ovid als in seinen Leidenschaften ungezügelter Tyrann gezeichnet ist, so ist er auch in der *Letzten Welt* ein in seiner Wut kaum zu bändigender Mensch. Auf diese Weise wird die Verschmelzung der beiden Figuren, die sich in den Schlußkapiteln vollzieht, durch die zusätzlich zur Namensgleichheit beistehenden charakterlichen Gemeinsamkeiten schon in die Wege geleitet.

Eines Tages erscheint eine stumme Fremde in Tomi, die von Procne, der Frau des Tereus, als ihre Schwester Philomela identifiziert wird, die eigentlich längst für tot galt (275):

Tereus hatte ein Maultier mit Fleisch für ein Lager mit Bernsteinsuchern bepackt und war mit Procnes Schwester, die ihn auf solchen Gängen manchmal begleitete, ins Gebirge gezogen. Noch am Abend dieses Tages aber (...) kam der Schlachter zerkratzt und atemlos die Halden herabgerannt und schrie unter Tränen, das Lasttier habe auf einem Saumpfad gescheut, sei ausgeglitten und gestürzt und habe seine Schwägerin mit in die Tiefe gerissen.

Wie in den *Metamorphosen* stellt sich auch hier heraus, daß Tereus ihr die Zunge herausgeschnitten hat, so daß sie schließlich nur noch stumm den Verantwortlichen für ihr Elend bezeichnen kann. Aber während bei Ovid die sexuelle Gier des Tyrannen Tereus in ihrer Entwicklung expliziert und auch plausibel gemacht wird, bleibt bei Ransmayr das Motiv, das Tereus trieb, völlig offen, ja sexuelle Gewalt wird nicht einmal erwähnt und ist allenfalls in der Spekulation des Lesers über die Beweggründe präsent, die den Schlachter zu seiner schrecklichen Tat trieben.⁴⁹ Damit gibt der Roman seine erzählerische Autonomie auf und verläßt sich auf eine aus der Vorlage übertragene Motivation.

49 Nur im *Ovidischen Repertoire* ist ausdrücklich von Vergewaltigung die Rede (318).

Ransmayr verzichtet im folgenden auch auf die Übernahme der schrecklichen Mahlzeit, als der Tyrann, ohne es zu wissen, seinen eigenen Sohn ißt: Sein Tereus entdeckt vielmehr den von Procne und Philomela aus Rache getöteten Itys im eigenen Haus und trägt ihn in namenlosem Schmerz ins Freie (280f.):

In seinen Armen, an denen noch die matten Lichter von Fischschuppen glänzten, hielt er seinen Sohn, trug ihn behutsam die Stufen zum Brunnen hinab. Aber wie Itys Kopf in dieser Umarmung und bei jedem Schritt seines Vaters pendelte, wie seine nackten Füße baumelten und aneinanderschlügen, erkannte die eiserne Stadt, noch ehe sie das blutgetränkte Hemd des Kindes sah, daß Itys tot war.

Tereus schrie nicht, weinte nicht. Tereus, der selbst das Schlachtvieh zu überbrüllen vermochte, wenn es sich in Todesangst gegen den Zerrstrick stemmte, stieg jetzt so zögernd, so ratlos zum Brunnen hinab, hielt den kleinen Leichnam an sich gepreßt, legte ihn sachte auf den von den Zugseilen der Wassereimer gerippten Steinen nieder.

Der Schmerz schlägt um in den unbedingten Wunsch nach Rache. Doch als er endlich die beiden Frauen in dem von Cotta bewohnten Haus entdeckt hat, wird sein Vorhaben vereitelt (284):

Der Gesang verstummte. Tereus hob die Axt, um zu tun, was ihm Trauer und Haß befahlen. Sprang seine Opfer an. Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall. Mit rasenden Flügelschlägen durchmaßten sie die Seilerei, schnellten durch das zerbrochene Fenster ins Freie und verloren sich im nachtblauen Himmel, noch ehe aus dem krummen Stiel der Axt ein weiterer Schnabel, aus Tereus Armen Schwingen und seine Haare zu braunen und schwarzen Federn geworden waren. Ein Wiedehopf folgte den beiden Geretteten in einem geschwungenen, wellenförmigen Flug, als gleite er auf dem Nachhall von Procnes Stimme dahin.

„Im Archiv von Trachila“, das bedeutet: im „Buch der Vögel“, als das Arachne in selektiver Wahrnehmung Cotta die *Metamorphosen* erklärt hat (198). Die literarische Ankündigung wird so zur Realität. Die Nähe der Schilderung selbst zu Ovids Worten aus den *Metamorphosen* ist evident (*Met.* 6, 666-674):

Jetzt aber verfolgt er Pandions Töchter mit gezücktem Schwert. Man hätte meinen können, die Cecropiden schwebten auf Flügeln – und in der Tat, sie schwebten auf Flügeln. Eine von ihnen fliegt in den Wald, die andere schlüpft unter ein Dach. Von ihrer Brust sind immer noch nicht die Spuren des Mordes verschwunden. Der Flaum ist blutig gezeichnet. Er aber, von Trauer und Rachedurst beflügelt, verwandelt sich in einen Vogel: Auf dem Scheitel trägt er einen Kamm, und anstelle der langen Schwertschuppe ragt der Schnabel übermäßig weit vor; Wiedehopf heißt der Vogel, und sein Aussehen ist wehrhaft.

So hat denn am Ende der Mythos der Verwandlung selbst das der *Metamorphosen*-Welt entstammende Personal des Romans erfaßt, bevor die Natur endgültig die Macht über Tomi ergreift. Während das Tomi der *Letzten Welt* immer mehr seinen ovidischen Charakter verliert, kommen seine Bewohner in einer gegenläufigen Bewegung den namensgleichen Figuren im antiken Epos immer näher.

Diese Entwicklung hatte sich schon angedeutet, als der Sohn Famas, Batus, eines Tages in einen Felsen verwandelt aufgefunden wird. Damit dringt in Tomi die Welt der *Metamorphosen* ein, die Welt des Gedichts über die universale Verwandlung. Es bewahrheitet sich, was Echo unausgesprochen verheißen hatte, als sie Nasos Werk als das „Buch der Steine“ (172) Cotta vorgestellt hatte, also die zweite Variante, in der der Römer Nachricht über das verschollene Epos erhält. Die durch die Filmleinwand des Cyparis bewirkte Trennung der beiden Erzählebenen ist aufgehoben. Folgerichtig erscheint er mit seiner Kinoveranstaltung auch nicht mehr in Tomi.

Auch Cotta wird schon zu Beginn – in einer traumartigen Sequenz – beinahe selbst in diese Welt der *Metamorphosen* gezogen. Während in Tomi die Einwohner fasziniert dem Filmgeschehen zusehen, ist er nach Trachila, der Einöde, wo Naso wohnte, hinaufgestiegen. Nasos Knecht Pythagoras hat ihm in der Nähe des Herdes einen Schlafplatz angewiesen. Doch mitten in der Nacht schreckt Cotta auf, weil ein Viehhirt den Raum betritt (78f.):

Aber was auf den Schultern des Viehhirten glänzte (...) – das waren Augen, Dutzende, Hunderte Augen. (...)

Lautlos trat die Mißgeburt an den Herd und hockte sich dort auf den Boden wie vor ein Lagerfeuer und kümmerte sich nicht um den Schläfer. Cotta spürte (...) einen hohlen, langen Schrei, der aus seinem Innersten kam, einen fremden, tierischen Laut, der seinen Rachen, die Nasen- und Stirnhöhlen erfüllte, seinen Kopf vibrieren ließ und endlich als Gebrüll gleichzeitig aus Mund und Nase hervorstieß: Es war das Brüllen einer Kuh.

Der Anblick des Viehhirten – des Argus der *Metamorphosen* – hat Cotta zur in eine Kuh verwandelten Io werden lassen. Auch der Besucher aus Rom ist in die Welt des Verwandlungsgedichts eingetaucht, zumindest für eine kurze, alptraumartige Phase.

Am Ende gewinnt er dann die Gewißheit, daß der verschwundene Naso in sein eigenes Werk eingegangen ist (287):

Und Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte. Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt.

Und selbst Cotta widerfährt, was sich im Alptraum von Trachila angedeutet hatte. Der Ankömmling aus Rom ist genauso Teil der *Metamorphosen*-Welt wie alle anderen Ankömmlinge in Tomi:

Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen finden oder im Schutt der Flanken des neuen Berges; gewiß aber würde es ein schmales Fähnchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name.

So endet der Roman: Die Literatur vereinnahmt das Leben. Daß diese Transformation von Ovids Werk in Ransmayrs Roman, die hier paradigmatisch vorgeführt wurde, bei aller berechtigten Kritik an Erzählstrategie und sprachlicher Gestaltung,⁵⁰ ein literarisch anspruchsvolleres Verfahren ist, als wenn er einen biographisch ausgerichteten Ovid-Roman geschrieben oder Ovids Mythen nacherzählt hätte, ist wohl klar geworden.

Wir haben am Beginn mit Peter Horst Neumanns Gedicht ein Dokument dafür zitiert, wie Ovid in der von Ransmayr geprägten Perspektive rezipiert wird. So kann am Ende die konsequente Fortführung von Ransmayrs Ansatz stehen. Die japanische, auch auf Deutsch schreibende Autorin Yoko Tawada hat im Jahr 2000 einen Prosaband vorgelegt mit dem Titel *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Doch abgesehen von den Frauennamen, die auch die Titel der einzelnen Erzählungen darstellen – von Leda bis Diana –, ist hier kaum etwas vom eigentlichen Ovid zu finden. Vielmehr werden Frauen der Gegenwart durch die Namensgebung aus der Welt des Alltags in die Sphäre des Mythos erhoben.

In ihren Tübinger Poetikvorlesungen hat Tawada die erzählerische Hinwendung zu Ovid vorweggenommen und begründet.⁵¹ Auch wenn der Name Ransmayr dort nicht fällt, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß sein Vorbild ausschlaggebend war, wenn man sich ansieht, welche Passagen sie aus Ovid zitiert – übrigens selbstverständlich in der Übersetzung von Michael von Albrecht (1981), die Ransmayrs *Ovidischem Glossar* zugrunde liegt (54):

In Ovids *Metamorphosen* wird im ersten Kapitel (*sic*) auf eine Weise von der Entstehung der Welt erzählt, die gleichzeitig eine Erklärung für die Wandelbarkeit der einzelnen

50 Vgl. zuletzt Moog-Grünewald (1999); zur hier nicht berücksichtigten sprachlichen Form siehe auch Vollstedt (1998) 99-119.

51 Tawada (1998).

Wesen ist. Die Vorstellung, daß ein Wesen sich überhaupt in ein anderes verwandeln kann, stammt aus der Erinnerung an die Zeit, in der die Gestalten der Lebewesen und der Dinge noch nicht bestimmt waren.

„Zwar gab es da Erde, Wasser und Luft; doch konnte man auf der Erde nicht stehen, die Woge ließ sich nicht durchschwimmen, und die Luft war ohne Licht. Keinem Ding blieb die eigene Gestalt (...).“

Gott habe dann die Welt dadurch geschaffen, daß er im Chaos Grenzen gesetzt habe. Seine Arbeit war durchaus eine sprachliche Leistung. Denn materiell kann man nicht die Gewässer von der Erde trennen, da in Gewässern immer etwas Erde enthalten ist und umgekehrt. Nur durch Begriffe kann man beides voneinander trennen und sagen, hier ist das Wasser und hier ist die Erde.

Nach einem kurzen Überblick über verschiedene Verwandlungssagen und einer Abgrenzung von Ovids *Metamorphosen* von Franz Kafkas *Verwandlung* schließt Tawada (60):

Das Modewort „Identitätsverlust“ hat den Begriff der Verwandlung in die Ecke verdrängt. Die Verwandlung ist aber seit der Antike – sei es der griechischen oder der chinesischen – eines der wichtigsten Motive der Literatur. Poetische Verwandlungen bilden einen Raum zwischen der Sehnsucht nach einer tödlichen Verwandlung in ein Tier und dem Entsetzen über die Verwandlung in einen Menschen.

Ransmayrs *Letzte Welt* steht in der Reihe der anspruchsvollen poetischen Auseinandersetzungen mit Ovid seit gut zwei Jahrzehnten, wozu etwa David Maloufs *An Imaginary Life* (1998), Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991) oder auch die Nachdichtungen des englischen *poeta laureatus* Ted Hughes *Tales from Ovid* (1997) zählen. Aber keine dieser Aneignungen und Umformungen, *Metamorphosen* also, hat in der Öffentlichkeit eine solche Wirkung erzielt, eine Wirkung, die auch der Präsenz des antiken Originals im öffentlichen Bewußtsein zugute kommt.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas: Spiel mit der Überlieferung – Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*, in: Wittstock (1997) 120-132.
- Bochenski, Jacek: Der Täter heißt Ovid, Wien/München 1975.
- Claassen, Jo-Marie: *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius.* London 1999.
- Danoff, Christo M.: Art. „Tomi“, in: Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1962, Suppl. 9, Sp. 1397-1428.
- Ehlers, Widu-Wolfgang: Poet und Exil. Zum Verständnis der Exildichtung Ovids, *Antike und Abendland* 34 (1988) 144-157.

- Epple, Thomas: Christoph Ransmayr *Die letzte Welt*. Interpretation, München 1992 (Oldenbourg Interpretationen 59).
- Fülleborn, Ulrich: Christoph Ransmayr *Die letzte Welt*, in: Herbert Kaiser/Gerhard Köpf (Hrsg.), Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen, Frankfurt am Main 1992, 372-390.
- Fülleborn, Ulrich: Ransmayrs *Letzte Welt*. Mythopoesie und das Unverfügbare von Natur und Geschichte, in: Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann, Würzburg 1996, 355-367.
- Fuhrmann, Manfred: *Die letzte Welt*, Arbitrium 7 (1989) 250-254.
- Fuhrmann, Manfred: Mythos und Herrschaft in Ch. Wolfs *Kassandra* und Ch. Ransmayrs *Die letzte Welt*, Der Altsprachliche Unterricht 36/2 (1994) 11-24.
- Gindele, Jochen: „Immer wieder anders und neu“ – Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* und das Werk Ovids. Ansätze zu einem Vergleich, in: Manuel Baumbach (Hrsg.), Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike, Heidelberg 2000, 601-614.
- Glei, Reinhold: Ovid in den Zeiten der Postmoderne. Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, Poetica 26 (1994) 409-427.
- Hughes, Ted: Tales from Ovid. Twenty-four passages from the Metamorphoses, London 1997.
- Kaiser, Joachim: Mit erlauchten Worten Wirkungen zweiter Klasse. Was wagt die Sprache dieses Autors und was erbringt sie?, Süddeutsche Zeitung (22/23.10.1988).
- Lambertz, M.: Art. „Posides“, in: Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1953, Band 22, Sp. 829.
- Malouf, David: An imaginary life. A novel, London 1978.
- Moog-Grünwald, Maria: Über die ästhetische und poetologische Inanspruchnahme antiker Mythen bei Roberto Calasso *Le nozze di Cadmo e Armonia* und Christoph Ransmayr *Die letzte Welt*, in: Heinz Hofmann (Hrsg.), Antike Mythen in der europäischen Tradition, Tübingen 1999, 243-260.
- Neumann, Peter Horst: Die Erfindung der Schere. Gedichte, Bargfeld 1999.
- Nooteboom, Cees: Het volgende verhaal, Amsterdam 1991.
- Ovid: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, übersetzt und hrsg. von Hermann Breitenbach, Zürich ²1964.
- Ovid: Metamorphosen. In deutsche Prosa übertragen von Michael von Albrecht, München 1981.
- Ovid: Metamorphosen, Kommentar von Franz Bömer, 7 Bände, Heidelberg 1969-1986.
- Ovid: Briefe aus der Verbannung. Lateinisch und deutsch. Übertragen von Wilhelm Willige, eingeleitet und erläutert von Georg Luck, Zürich/Stuttgart 1963.
- Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire, Nördlingen 1988.
- Ransmayr, Christoph (Hrsg.): Im blinden Winkel. Nachrichten aus Mitteleuropa, Frankfurt am Main 1989 (Wien 1985).
- Ransmayr, Christoph: Morbus Kitahara, Frankfurt am Main 1995.
- Rosati, Gianpiero: Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in: Atti del Convegno internazionale „Letterature classiche e narratologia“. Selva di Fassano (Brindisi) 6-8 Ottobre 1980, Perugia 1981, 297-309.
- Schmitzer, Ulrich: Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990.

- Schmitzer, Ulrich: Ovid – Leben und Werk. Eine Einführung anhand der Elegie trist. 4, 10, München 1994.
- Schmitzer, Ulrich: Ovid, Hildesheim/New York 2001.
- Siegel, J.: Peter Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*: A Cockney Procene, in: *Classical Culture and Myth in the Cinema*, ed. M. M. Winkler, New York 2001 – forthcoming.
- Stenger, Jan: Art. „Minos“, in: *Der Neue Pauly*, Stuttgart/Weimar 2000, Band 8, Sp. 234-235.
- Syme, Ronald: *History in Ovid*, Oxford 1978.
- Tawada, Yoko: *Verwandlungen*. Tübinger Poetik-Vorlesungen, Tübingen 1998.
- Tawada, Yoko: *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*, Tübingen 2000.
- Thalmayr, Andreas (Hrsg.): *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. In *hundertvierundsechzig Spielarten*, Nördlingen 1985 (Die Andere Bibliothek 9).
- Töchterle, Karlheinz: *Spiel und Ernst – Ernst und Spiel*. Ovid und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr, *Antike und Abendland* 38 (1992) 95-106.
- Vollstedt, Barbara: *Ovids Metamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto* in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, Paderborn/München 1998.
- Wieser, Harald: Eine Flaschenpost aus der Antike, *Der Spiegel* 42 (1988) Heft 37, 226-237.
- Wilke, Sabine: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*, Stuttgart 1992.
- Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main 1997.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.